

3. «Современник». №1 1836. С.168.
4. «Современник». №1. 1836. С.169.
5. Как пример более позднего периода назовем имя Гайто Газданова
6. Белинский В. Полн. Собр. соч. В 13 тт. М. 1957 Т.3. С. 423.
7. «Современник». №4. 1851. С.68.
8. Юсуфов Р Дагестан и русская литература конца XVIII и первой половины XIX века. М., 1964. С. 221.
9. Надеждин Л. Природа и люди на Кавказе и за Кавказом. М., 1869. С.3.
10. Услар П. Кое-что о словесных произведениях горцев. ССКГ Вып. 1. 1868. С. 5.
11. Суменова З. Инал Кануков. Жизнь и творчество. Орджоникидзе, 1972. С. 69.
12. Габараев С. Инал Кануков // Инал Кануков. Сочинения. Орджоникидзе, 1963. С.38.
13. Гутиев К. Предисловие // Там же.
14. Хихадзе Л. Из истории восприятия русской литературы в Грузии. Тбилиси, 1978. С.97
15. Суменова З. Указ. соч. С.122.
16. Белинский В. Т.12. С.478.
17. Ханмурзаев Г Проблемы национального характера: образы северокавказских горцев в русской литературе XIX века / Автореф. дис. д-ра филолог наук. М. 1991. С.20.

© Е.Р. Галимзянова, О.В. Зырянов
Екатеринбург

ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ОБРАЗА СИЛЬВИО В ТРАГЕДИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД»

Образ главного героя новеллы «Выстрел» оказался значимым не только в контексте пушкинского творчества (и прежде всего в обрисовке героев-индивидуалистов, носителей «уединенного» типа сознания – таких, как Скупой рыцарь, Сальери, Германн), но и в более широком – интертекстуальном – плане, заданном традицией художественной рецепции героя-парадоксалиста в русской литературе постпушкинского времени. Не случайно нравственно-психологическая и экзистенциальная коллизия «Выстрела» привлекла внимание Ф.М. Достоевского в разработке сложного психологического феномена – героя «Записок из подполья». Текстуальные переклички и смысл пародийной рецепции образа Сильвио у Достоевского отмечали Р Поддубная, П. Дебрецени, В. Шмид, Г Мосалева. Нам же представляется важным обратить внимание на следующий факт. Разыгрывая в воображении план мести своему обидчику («Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, 56

когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь... Я скажу: «Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все – карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... и прощаю тебя». Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу...»), герой-парадоксалист заканчивает воображаемую картину сакраментальной фразой: «Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из «Маскарада» Лермонтова».¹ Тем самым герой-идеолог Достоевского очень точно обозначил собственную литературную генеалогию. Попытаемся раскрыть смысл заявленной им опосредованной связи между образом Сильвио и системой персонажей лермонтовской драмы «Маскарад».

Психологический комплекс Сильвио и сюжетные функции этого образа распределены у Лермонтова сразу же между тремя персонажами. На первый взгляд может показаться, что в положении оскорбленного Сильвио находится князь Звездич (именно он получает пощечину и ищет сатисфакции), но подчиненность героя исключительно правилам светского этикета обличает в нем еще недостаточный уровень идеологической рефлексии. В философско-психологическом плане параллелью Сильвио становятся загадочные фигуры Арбенина и Неизвестного.

Заметим, что, как и Сильвио, Неизвестный посвящает свою жизнь мести и для осуществления этого замысла (в течение семи лет!) выжидает подходящего случая, которым и оказывается счастливая женитьба его противника. Реакция героя («Недавно до меня случайно слух домчался, / Что счастлив ты, женился и богат, / И горько стало мне – и сердце зароптало...») удивительным образом напоминает состояние Сильвио в тот момент, когда он узнает о женитьбе графа (ср.: «Еду в Москву. Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой...»)² Спустя 7 лет Неизвестный, так же как и Сильвио, приходит в дом своего обидчика, осуществляя право на возмездие, разыгрывая роль Судьбы. Но разница прорывается в самих мотивах поведения. Если Неизвестный, мстя за личную обиду, прикрывается лицемерными фразами, то движущей силой поступков Сильвио становится уже не прагматическая, а чисто идеологическая установка (почти совсем по схеме Скупого рыцаря: «С меня довольно сего сознания»). Заметим также, что конфликт Сильвио с графом из сословно-родового перерастает в этико-религиозный³: только слегка намеченная у Пушкина концептуальная парадигма Бог(ангел) – дьявол (черт) становится определяющей для символично-философской коллизии лермонтовского «Маскарада». Кроме того, роль Неизвестного в сюжете пьесы пассивна: он не участвует прямо в самой интриге, не направляет

(а только предрекает) ход трагических событий, являясь одновременно их тайным и негласным наблюдателем (ср. его слова Звездичу: «Вы драться станете – я шага два назад, И буду зрителем картины»). Сильвио же, наоборот, присваивая себе права Судьбы, является в дом графа как ее полномочный представитель, вынесший свой приговор и готовый его исполнить. Но в том и в другом случае в происходящее вторгается «не подлежащий учетыванию момент неизвестности» (И.Л. Альми). Так, неожиданного появления Маши, бросающейся к ногам Сильвио (если к тому же учесть, что «у Пушкина женщина всегда права – слабый всегда прав»⁴), не было в первоначальных планах героя. Появление третьего (совершенно не принимаемое в расчет дуэльным кодексом) кардинально меняет исходную ситуацию. Точно так же сумасшествие Арбенина и связанное с ним прощение врагам на какое-то мгновение «путает все карты». Неизвестного и уже навсегда разрушает честолюбивые планы Звездича.

Сходство обнаруживается и в ситуации ссоры Арбенина с князем Звездичем. Во-первых, полностью совпадают условия, в которых происходит столкновение, и повод к нему (в том и другом случае – из-за женщины, а в «Маскараде» даже из-за любимой женщины). При этом важно отметить, что образ князя у Лермонтова вбирает сразу две сюжетные функции – героя-протагониста и молодого приятеля (у Пушкина, соответственно, графа и рассказчика-офицера). Во-вторых, герой «Маскарада», как и герой «Выстрела» (если вспомнить сцену Сильвио с пьяным сумасбродом Р***), отказывается от дуэли, нарушая этим все правила (несмотря на то, что ему был брошен вызов), не боясь при этом прослыть трусом. И наконец, в-третьих, оба героя изначально страстно желают смерти своего обидчика, но в результате отказываются от прежнего замысла, неоднократно откладывая его осуществление. Две ситуации дуэли в пушкинском «Выстреле» вполне очевидны, но нечто подобное наблюдается и в лермонтовском «Маскараде». Отметим сначала нереализованный замысел Арбенина – его мстительное желание смерти сонному врагу (навечное, скорее всего, известным монологом Алеко из пушкинской поэмы «Цыганы»); окончательная же реализация мести принимает у него совершенно иной вид: будучи в здравом рассудке, Арбенин отказывается от дуэли со Звездичем, чтобы к одной неотомщенной обиде противника (пощечине) прибавить другую – уже ничем не смываемую.

При этом особенно важно, что Арбенин отказывает князю в праве дуэли не из каких-либо мелочных соображений, а из духа творческой свободы, хотя и истолкованной демонически. Ролевому поведению, сословному пониманию чести Арбенин (равно как и Сильвио) предпочитает нормы индивидуально-личного поведения, доходящие подчас до парадокса. Герой, который «все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал», преподносит князю, этому неблагоприятному мальчишке, урок, который тот

никогда не забудет. Проблема урока возникает и в «Выстреле». «Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести», – бросает напоследок графу Сильвио. Многие годы в жизни героя все было подчинено одной идее, которая страшно ограничивала его сознание рамками только дуэльной ситуации. «Чтобы Сильвио мог изжить конфликт, чтобы он мог найти в себе новые основания для сохранения самоуважения, ему необходимо, – по справедливому замечанию О. Поволоцкой, – пережить переворот в собственном сознании».⁵ По всей видимости, этот переворот и происходит в процессе повторного поединка, который (по сравнению с дуэлью) моделирует принципиально иную – урочную – ситуацию. Не способный к забвению Сильвио передает своему противнику памятный знак, так что тот даже долгое время спустя при воспоминании о случившемся краснеет от стыда. Исповедальность слов графа свидетельствует о том, что Сильвио преподал ему серьезный урок.

Отметим сопровождающий сцену второго поединка символический лейтмотив. При появлении Сильвио волосы у графа «встали дыбом». Перед самым выстрелом, по признанию графа, «ужасная прошла минута». Каким же предстает Сильвио в финале сцены? На всех окружающих он производит только одно впечатление: «люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели». «Ужасное» (как эстетическая категория) всегда тесно связано у Пушкина с действием «возвышенного» предмета, оно характеризует, как правило, состояние приобщенности человека к «сверхличному»: герой должен возвыситься для того, чтобы иметь право преподать урок. В финальной сцене сознание Сильвио приобретает возможность слияния со «сверхличным», что и позволяет герою творчески изменить ситуацию, преодолеть замкнутость уединенного сознания, вступить в диалог с жизнью (что подтверждает и эпилог новеллы – известие о смерти героя, предводительствующего «отрядом этеристов», в сражении под Скулянами). Что касается Арбенина (по сути, земной ипостаси лермонтовского Демона), который органически не способен к диалогу с «живой жизнью», то не случайно в финале он наказывается сумасшествием, то есть потерей важнейших основ «самостоянья» личности. Финал «Маскарада», ориентированный у Лермонтова на жанрово-эстетическую модель «трагедии рока», более соответствует концепции пушкинских «Цыган».

В связи с привлечением «посттекста» («Записок из подполья» Достоевского, в которых дается пародическое снижение героя) широкое распространение в научной литературе получил вывод о том, что Сильвио «из внушающего трепет маньяка превращается в жалкого неудачника»⁶, пусть и с повышенной чувствительностью и болезненным самолюбием, выступающего лишь «воображаемым мстителем, который в действительности убивает только мух»⁷ Однако в пушкинском образе героя-парадоксалиста (что становится особенно очевидно на фоне лер-

монтовского «Маскарада») оттеняются черты психологической и смысловой динамики: лицо героя у Пушкина, как всегда, «хранит резерв спасительной неопределенности».⁸ Что касается трагедии «Маскарад», то к проявленным в ее смысловом строе пушкинским реминисценциям из «Моцарта и Сальери»⁹, следует отнести также интертекстуальные переключки с болдинской новеллой «Выстрел», свидетельствующие об уникальном опыте художественной рецепции поистине первого в русской литературе образа героя-парадоксалиста.

Примечания

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 150.
2. Здесь и далее в тексте все цитаты из Лермонтова и Пушкина приводятся без указания страниц по изданиям: Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1976; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 6. Л., 1978.
3. См.: Мосалева Г. В. Особенности и тип повествования в «Выстреле» Пушкина // Кормановские чтения. Вып. 2. Ижевск, 1995. С. 121.
4. Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1986. С. 133.
5. Поволоцкая О. Я. «Выстрел»: Коллизия и смысл // Московский пушкинист. IV Ежегодный сборник. М., 1997. С. 28.
6. Дебрецени П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина / Пер. с англ. М., 1996. С. 124.
7. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Пушкина». Спб., 1996. С. 199.
8. Альми И. Л. О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 11. Ср. также замечание В. И. Тютю о противопоставлении первой части «Выстрела», которая «хоронит» героя, – второй части, которая его «возрождает» (Тютю В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 185).
9. См.: Вацуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Рус. лит. 1987. № 1. С. 78–88.

© В. А. Дашевский
Екатеринбург

СИМВОЛИКА В «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

200-летие первого издания «Слова о полку Игореве» активизирует исследование этого литературного памятника. Многие вопросы уже получили достойное освещение в обобщающем труде, каким является «Энциклопедия «Слова о полку Игореве»». Но столь же очевидно, что жанр энциклопедической статьи не может дать развернутого ответа.